



REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA

E-ISSN 2172-0150 Nº 18

Recibido 12-01-2018 / Aceptado 28-08-2018
Publicado 25/01/2019

Sobre la dimensión discursiva de la fotografía en los sesenta: una genealogía de la vertiente documental del arte de concepto

About the discursive dimension of photography in the sixties: a genealogy of the documentary side of concept art

Víctor Murillo Ligorred

Universidad de Zaragoza, España

vml@unizar.es

Resumen:

El presente artículo analiza la incorporación de la fotografía como miembro de pleno derecho en el arte contemporáneo, a partir de la perspectiva que la sitúa en la vertiente documental y extremadamente banalizada de los territorios del arte de concepto. Para ello, en primer lugar, se aborda la fotografía en su realineamiento con lo cotidiano y lo anodino de autores como Ed Ruscha que sumergen a la fotografía en una nueva dimensión discursiva nunca antes planteada. Después, se analiza el discurso artístico de L. Sultan y M. Mandel donde, a través de una estética de extrañamiento, consiguen situar a la fotografía en el foco de la vertiente documental del arte de concepto. Para llegar al punto de cómo, desde las estrategias del amateurismo, la foto consigue forzar la mirada desde sus propias formas de aparecer, en una nueva imagen alejada de lo documental y asentada definitivamente en los territorios de lo artístico.

Abstract:

The present article analyzed the incorporation of photography as a full member in contemporary art, from the perspective that places it in the documentary aspect and extremely banalized of the concept art territories. To do this, photography is firstly addressed in its realignment with the everyday and the anodyne of authors like Ed Ruscha who immerse photography in a new discursive dimension never before raised. Then, the artistic discourse of L. Sultan and M. Mandel is analyzed, where, through an aesthetic of estrangement, they achieve to situate photography in the focus of the documentary aspect of concept art. To get to the point of how, from the strategies of amateurism, the photo reach to force the gaze from its own forms of appearance, in a new image far from the documentary and definitively settled in the artistics territories.

Palabras clave:

Fotografía; indiferencia visual; arte de concepto; narrativas; arte contemporáneo.

Keywords:

Photography; visual indifference; conceptual art; narratives; contemporary art.

1. El espacio de la fotografía desde su nueva dimensión discursiva

La fotografía en los años sesenta promueve una serie de intentos por legitimarse como práctica artística de pleno derecho. Esta situación emerge sin un claro mito originario o fundacional. Este hecho, sumado a una serie de políticas culturales proclives a que así sucediese, se presenta en una suerte de soldadura imposible en numerosos casos (Del Río García, 2008, p. 83). En tal situación, la fotografía es la que intenta esa escalada hasta la cumbre de las instituciones como miembro legitimador de discursos, al igual que lo eran el resto de prácticas artísticas. En este contexto, instituciones como el Moma de Nueva York iniciaron una andadura de grandes exposiciones fotográficas que atraieron gran número de público a las salas de los museos, equiparando las cifras de visitantes a las grandes citas de pintura. Curadores como Edward Steichen, quien creó la exposición *The Family of Man* en 1953, o más tarde, el propio John Szarkowski con su célebre *New documents* de 1967, iniciaron una tradición expositiva en torno a lo fotográfico, anterior a la del resto de galerías de arte que, en aquella época, todavía no mostraban este tipo de obra en sus paredes (Szarkowski, 2010).

El arte conceptual en sus inicios, en la denominada vertiente fotográfica, plantea problemáticas desde las estrategias de camuflaje mediante las que inscribe en los cauces de lo artístico. Trabajos artísticos a medio camino del pop y a medio camino de la negación de lo artístico forman parte de las vías mediante las cuales la fotografía consigue pertenecer a la institución artística.

Los primeros proyectos fotográficos de los sesenta se constituyen con el paso del tiempo como obras fundacionales de un género poco articulado por la crítica del momento. Estas obras, inscritas en el pop, con un marcado carácter conceptual, transgreden los límites de lo establecido para la propia fotografía centrando el discurso en el análisis de la cultura de su tiempo, desde la fragmentación, el documentalismo, el amateurismo expresado en ellas mismas. Estas obras, lejos de ser reconocidas como obras de arte autónomas, pertenecientes a una nueva corriente artística, los álbumes de fotografías y las series de los fotógrafos como Ruscha o Graham eran catalogadas como obras descriptivas del paisaje americano, o como libros de viaje. La fotografía, hasta los años sesenta, era considerada como un producto consecuencia directa del desarrollo de la técnica,

por tanto, entendida de este modo, se muestra como un producto moderno sujeto al cambio. En la época que la tratamos a partir de estos años, es cuando comienza a reivindicarse como un medio específico. la foto intenta buscar su sitio dentro de los cauces del arte contemporáneo y, es entonces, cuando emerge en los avatares de la liquidación de la historia que, al igual que el arte, son entendidos en un proceso de finitud. Danto aclara que no se refiere a la muerte del arte, sino más bien, a su fin dentro de un paradigma histórico (Danto, 2002, 31). Es el tiempo que sucede a los grandes relatos de la modernidad como explica Lyotard (2006). La posmodernidad se sitúa en el colapso de las estructuras basadas en las creencias de los paradigmas históricos (Padilla Córdova, 2014). En esta disolución de las categorías y los paradigmas lo interesante es que la fotografía, equiparada al mismo nivel que el resto de praxis, es elevada al mismo estadio de crítica que el resto de disciplinas, entrando así en los cauces artísticos y entendida la imagen foto como un producto artístico, más allá de lo técnico.

Para entender este proceso, debemos comprender la evolución de lo cotidiano en el arte hasta constituir un tema autónomo y vinculado a lo fotográfico. Así, la mirada de los artistas hacia temas cotidianos comienza a finales del s. XIX, dentro de la pintura primero, y hacia el interés en lo fotográfico después. Unas relaciones que se han sucedido hasta el momento tratado, con una práctica sobre la búsqueda y refuerzo de lo anodino, muy en auge en los años sesenta (Crow, 2002, p. 131). Así, la fotografía comienza a mirar hacia el mundo de lo cotidiano y lo banal, en una continuada y reiterada búsqueda de lo anodino como también advierte Buchloh (Buchloh, 2004, p. 180) y, como escribe Crow, es en el denominado fotorrealismo de los sesenta cuando,

los paisajes suburbanos gozan de gran predilección no sólo por su aspecto insulso característico, sino también, por el enfoque vernáculo de la práctica pictórica, preferido por gran número de sus habitantes, práctica que los artistas profesionales de este género han llevado a un alto nivel de competencia técnica (Crow, 2002, p. 108).

Algunos artistas americanos como es el caso de Edward Ruscha, pintor del denominado pop americano y gran aficionado de la fotografía, comienzan a explorar los nuevos caminos de la imagen fotográfica. A partir de esta afición, en el año 1962 decidió embarcarse en un proyecto en el que se fotografiaban veintiséis gasolineras. Las imágenes resultantes de aquella selección se recogen

en un pequeño libro de tirada corta (Jean, 2008). Las imágenes no destacaban por nada particularmente; más bien, la cotidianeidad de las escenas, la banalidad de lo representado y lo anodino de lo paisajístico era el denominador común de aquellas instantáneas.

Este trabajo se tituló *Twenty Six Gasoline Stations*. Esta obra supone una suerte de corte y sutura al combinar una serie de paisajes triviales y anodinos como son las gasolineras, con una fuerte connotación documental. El resultado de esta obra supone la aproximación desde una concepción pop, a una obra de marcado carácter conceptual. En la temática de las gasolineras o en las series de las piscinas, Ruscha crea un ambiente con una omisión total de sujeto (Marchan Fiz, 2002, p. 41). Como señala Crow, el arte culto de los sesenta explora y persigue una condición de producción casi anónima (Crow, 2002, p. 107).

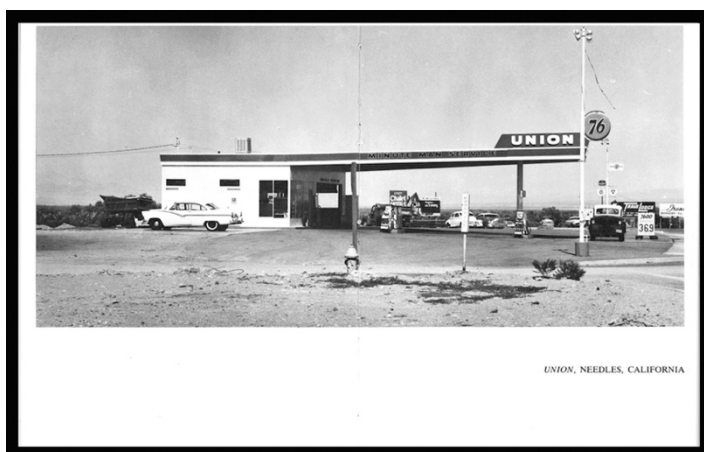
Solamente importan en estas representaciones las construcciones sin estilo, los paisajes anodinos y las escenas cotidianas que no tienen nada de características. Parece que estas obras respondían a “la personalidad hippie” de Ruscha según Díez Cabrera, puesto que combinaba su amateurismo artístico con las inquietudes intelectuales, donde se sitúa en los símbolos de vida urbana con precisión perfecta y los reemplaza en un contexto predominantemente rural. Su obra tuvo gran repercusión en Europa. Su imaginario abre una ventana al mundo, donde se transporta el espectador en un bombardeo constante de imágenes e información fragmentada. El lenguaje de Ruscha tiene numerosas capas de significado y apela a los sentidos y poderes de asociación del observador (Díaz Cabrera, 2005, p. 523).

El propio Jill Lloyd comenta, parafraseando al crítico Peter Schjeldahl lo siguiente:

Así como Manet era el artista por excelencia de París, Ruscha lo era de la ciudad de Los Ángeles (como nos lo demuestra en sus libros de fotografías a través del fotomontaje durante la década de los sesenta y setenta, que toman mayoritariamente temas e imágenes de la ciudad (Lloyd, 1998, p. 3).

En el mismo sentido, Hulten compara a Ruscha con De Chirico o Marinetti, en tanto que éste se sitúa como el gran artista californiano, a pesar de que su infancia y juventud transcuriese en Oklahoma, al igual que sucedió con los dos grandes artistas italianos mencionados nacidos fuera de Italia (Hulten, 1990, p. 19).

Aunque exageradas estas comparaciones, cierto es que Ruscha puede ser considerado como un gran artista. Su ímpetu, en la reiterada búsqueda de lo anodino, tambaleó los cimientos de la fotografía alzándola como práctica cotidiana del arte contemporáneo dentro de los territorios del arte de concepto.



F1. Edward Ruscha. *Twenty six gasoline stations*, 1962. Disponible en: <https://artmattermagazine.com/ed-ruscha-books-co-gagosian-gallery/>

De ahí que la obra de Ruscha se encuadre en la ruptura de unos moldes preestablecidos y redescubra un espíritu dadaísta, al huir de la etiqueta de pop como hiciese en su momento Duchamp, no dejándose clasificar y mostrando su obra en diversos soportes como cuadros, fotografías o libros que cogieron por sorpresa a la crítica del momento (Díez Cabrera, 2005, p. 517).

Concretamente, la obra presentada en formato de libros de este autor nos sorprende al comprobar que se trata de un documento de reducidas dimensiones. Este pequeño libro fue editado con una corta tirada de ejemplares cuya portada titulaba: *Twenty Six Gasoline Stations*¹. Al abrir las páginas, el libro nos muestra lo que el título de la obra reza con total literalidad. Se trata de las fotografías de veintiséis gasolineras del condado de Los Ángeles, en la costa oeste de Estados Unidos. Como señala Jeff Wall: “los libros de Ruscha destruyen el género de libro de fotografías, ese formato clásico mediante el cual la fotografía artística manifiesta su clara independencia” (Wall, 2003, p. 246).

Lo que aparece en el libro de fotografías de Ruscha son unos paisajes contemporáneos con elementos iconográficos de algunas edificaciones de Los

¹ Ruscha, Edward. *Twenty six gasolina stations*. Obra artística pero también Catálogo. Mucho tiempo se clasificó como catálogo de gasolineras en diversos depósitos y bibliotecas estando desubicada y erróneamente catalogada.

Ángeles, así como escenas triviales y cotidianas que inciden en esa reiterada búsqueda de lo anodino. Lucy R. Lippard escribe: “Los libros de ‘antifotografía’ de Ruscha tuvieron una gran influencia desde su aparición en 1962” (Lippard, 2004, p. 42). Esta definición de “antifotografía” hecha por Lippard es corroborada por el propio Ruscha en una entrevista realizada por Coplans en la que señala:

No me interesan realmente los libros como tales, pero sí las publicaciones inusuales (...). En primer lugar, las fotografías que utilizo no son artísticas bajo ningún concepto. Pienso que la fotografía está muerta en tanto que arte; su único lugar está en el mundo comercial, al servicio de la técnica o la información. Por tanto, (*Small Fires*) no es un libro que albergue una colección de fotografías de arte; son datos técnicos, como la fotografía industrial (...). Uno de los propósitos de mi libro es realizar un objeto fabricado de serie. El producto final tiene un sentido muy comercial, muy profesional (...). He eliminado completamente el texto de mis libros. Quiero únicamente un material neutro. Mis fotografías no son particularmente interesantes, ni tampoco lo es el tema. Son simplemente una colección de “hechos”; mi libro se parece más a una colección de “*ready-mades*” (Coplans, 1965).

Además de las citadas gasolineras, Ruscha también realizó otro tipo de investigaciones en forma de obras fotográficas que muestran imágenes de piscinas (serie *Nine Swimming pool*, 1968). La capa de agua azulada, así como sus alrededores en entornos cotidianos muestran siempre ese pesado carácter anodino. Los apartamentos como espacios privados también son representados en pro de ese anonimato de la escena cotidiana. El carácter trivial de este tipo de fotografías, prolongado hasta la época actual, parece comenzar con este tipo de obras en los años sesenta, sumergidas dentro de la corriente del pop-art, con la peculiaridad de deslizarse y emerger como obras fundacionales del arte conceptual.

La característica de Ruscha de excluir al sujeto de las escenas lo distingue de otro tipo de artistas como puede ser el caso de Lee Friedlander, quien expresa todo lo contrario. Así, Friedlander se incluye siempre en la imagen, bien de forma implícita, con una sombra, o una indicación que le sitúa en el momento y hace referencia a su persona, o bien de forma explícita apareciendo él en las fotografías. En Ruscha, lo singular es que siempre mantiene el anonimato de las

escenas no dando mayores pistas de los lugares, sino todo lo contrario, representando los no lugares (Augé, 2000, p. 83).

Obras como las casas seriadas de Dan Graham, serie titulada *Homes for America*, señalan un tipo de fotografía que suscita el debate abierto por Ruscha de una asociación entre la fotografía y el arte conceptual (Graham, 1967). La especulación con este tipo de lugares anónimos y comunes a todo el mundo, como las gasolineras, los apartamentos o las piscinas entran a formar parte de los lugares “que no pueden definirse ni como espacios de identidad, ni como relacionales, ni como históricos” (Augé, 2000, p. 83). Este tipo de espacios son capaces de presentarse idénticos a sí mismos en múltiples localizaciones, un concepto en el análisis contemporáneo, el cual, evidencia que “la sobremodernidad es productora de no lugares” (Augé, 2000, p. 83).

La existencia de espacios vacíos, en los que la presencia de las figuras está ausente, pero al mismo tiempo, representada en el paisaje de la cotidianeidad de forma fugaz (Martín Hernández, 2014, p. 5), supone que, esos mismos lugares representados son los que han de ocupar las figuras ausentes. Este tipo de imágenes inspirarían a un joven artista, Jeff Wall, quien en 1973 realizaría su serie titulada *Landscape Manual*, obra gestada con anterioridad a las fotografías de gran formato, por las cuales verdaderamente sería conocido tiempo después. La obra de Dan Graham en la representación y la seriación de los módulos de algunos edificios de la periferia de algunas ciudades recuerdan a las estructuras minimalistas. La reiteración de lo cotidiano se muestra en el despojo de toda estética y toda aura poética.

Este marcado carácter, cercano a lo documental, se encamina en una suerte de disfraz camuflado del arte, en relación con una auto-negación propia como señalamos, más cercana al arte conceptual que al pop-art propiamente establecido. Además del carácter documental expresado anteriormente, el carácter serial es otra de las condiciones que se dan en este tipo de obras. Los libros catálogos de Ruscha, así como lo son los de Bruce Nauman, Barry Flanagan o Richard Long se tornan como obras conceptuales, en tanto que la idea, el refuerzo del anonimato, lo anodino de las representaciones o la banalidad de las temáticas se sitúan como la parte más destacable de las mismas (Marchán Fiz, 2002, p. 384). La insistencia de lo trivial, lo cotidiano y lo vacío resultan

inquietantes. El señalamiento reiterativo del refuerzo del anonimato se comprueba con la desaparición del sujeto de la escena. Espacios plenamente reconocibles, deshabitados. Piscinas en absoluta calma, carreteras por donde no circula ningún vehículo, edificios y casas sin personas. Las fotografías a las que nos referimos exceden su condición de imagen documental centrando el debate artístico, en un punto, en el que nunca antes había estado. La imagen fotográfica se refuerza en muchos casos con el texto, que sitúa a la fotografía en una lectura de lo cotidiano despojada de cualquier aura poética, o idealización estética, asentada en la indiferencia y el anonimato de los objetos o la condición de escenas ya vistas y reconocibles cuyos reencuadres artísticos resultan casi irónicos como señala Del Río (2008).

El principio descontextualizador y de búsqueda del anonimato permanece en los proyectos fotográficos en torno a lo cotidiano, pero aquí las fotografías de archivo, separadas de su contexto original, pierden la capacidad de ser entendidas de forma instrumental; dejan, en definitiva, de ser documentos, para relacionarse con el imaginario del arte (Del Río, 2008, p. 23). La estética uniforme en la presentación de cosas comunes tiene una reescritura en clave romántica en el caso de Robert Smithson en sus *Passaic* de 1967, donde, en un recorrido por la periferia, destaca numerosas construcciones como grandes ruinas monumentales. Sin embargo, esas edificaciones son vulgares paisajes del extrarradio en plena construcción. La ironía, el camuflaje, la descontextualización o el anonimato son parte de las estrategias a través de las cuales la fotografía se integra en los discursos de lo artístico, alejada de su condición documental primitiva.

En este sentido, el propio Dan Graham insiste en alimentar el mito de la pretendida auto-exclusión artística, en el momento que describe su inserción en los cauces artísticos como casual, de la siguiente forma:

Me vi envuelto en el sistema del arte de manera accidental, cuando unos amigos míos sugirieron abrir una galería. (...) El otoño siguiente al cierre de la galería, yo mismo empecé a experimentar con obras de arte que podían ser leídas como una reacción contra la experiencia de la galería, pero también como una respuesta a contradicciones que yo entreví en los artistas de galería (Graham, 1997, p. 61).

Estas afirmaciones de Graham, así como de los denominados artistas conceptuales de los años sesenta como J. Kosuth, entran a formar parte de esa interesada y reiterada auto negación artística en su vertiente fotográfica y documental. Más allá de esta idea de auto negación, la obra de Graham adquiere un firme compromiso con las tradiciones clásicas del reportaje y el fotoperiodismo, cualidad que se identifica habitualmente con el arte de concepto. Sus fotografías de arquitecturas, proporcionan un fundamento social para los modelos estructurales de la experiencia intersubjetiva que ha desarrollado a través de textos, vídeos, performances y piezas escultóricas ambientales (Wall, 2003, p. 230).

En definitiva, también la obra de Ed Ruscha se muestra en una suerte de camuflaje que pasa desapercibida ante los cauces corrientes de lo artístico como explica Dan Cameron (Cameron, 1990, p. 10). Durante mucho tiempo, estas imágenes estuvieron confundidas con los libros de viajes y no identificadas con los libros de arte; o peor, ordenadas en otras categorías menos afortunadas. Se trata de una suerte de negación artística de lo estético, en la que se mezclan temas ajenos al propio arte como son lo real y lo cotidiano, camuflados en este tipo de obras enciclopédicas (Cameron, 1990, p. 10). En este mismo contexto, a partir del discurso elaborado por Ruscha aparecen otro tipo de obras como las presentadas por Dan Graham y, posteriormente, las obras realizadas por dos autores que interesan en esta investigación, como son Larry Sultan y Mike Mandel.

2. Fotografía, conceptualismo y documentalidad en la obra de Sultan y Mandel

Lo interesante de la nueva dimensión discursiva de la fotografía se centra en la superación de una serie de determinaciones formales de géneros y tradiciones que la definían hasta ese momento. Esta situación traerá al frente un realineamiento del discurso artístico, en su vertiente teórica, concretamente en la crítica cultural (Lippard, 2004, p. 171).

A raíz de los planteamientos abiertos por Ruscha o Graham, la obra de Sultan y Mandel integra imágenes personales y narrativas que explican aspectos usuales de la vida americana contemporánea (Silberstein, 2000, p. 20). Asimismo, las imágenes que aglutinan Larry Sultan y Mike Mandel principalmente

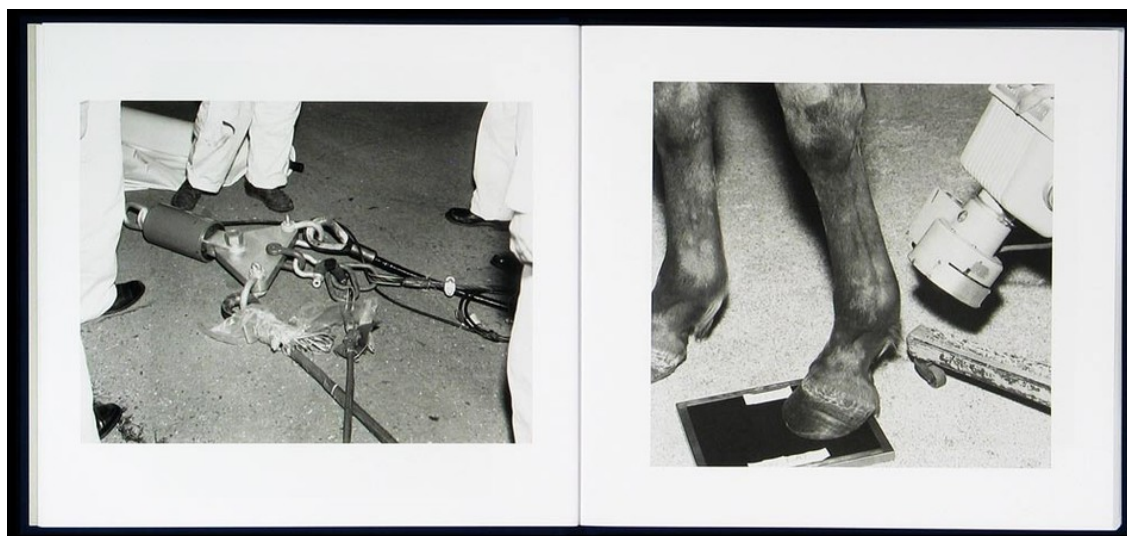
corresponden a extractos de archivos de grandes empresas americanas, archivos policiales, institutos de investigación o agencias gubernamentales. Al igual que con el ejemplo de Ruscha, Sultan y Mandel desarrollan un tipo de fotografía destinada a aparecer impresa en libros. La publicación de libros de fotografías iniciada en la década de los años sesenta, según advierte Horacio Fernández, está inserta en la publicación en libros entendidos como catálogos de imágenes fotográficas (Fernández, 1999, p. 87).

A pesar de pertenecer a las poéticas de los archivos detectivescos, o a la indiferencia mostrada en ejemplos de autores anteriores, las fotografías de Larry Sultan y Mike Mandel escapan a la tónica del resto de investigaciones fotográficas de este periodo. El concepto de fotoperiodismo utilizado por Jeff Wall es válido para las mencionadas investigaciones, puesto que, su fragmentación, cripticismo y la idea basada en el extrañamiento son comunes en la obra señalada.

Así, una característica compartida por este tipo de proyectos fotográficos se sitúa en la autocrítica del arte asociada a la tradición vanguardista, un enfoque de la fotografía rupturista con su tradición inmediata. Esta publicación de imágenes en libros impresos tiene su origen más cercano en la obra de Edward Ruscha. Lo anónimo, lo trivial y lo cotidiano tienen cabida en este tipo de búsqueda reiterativa de lo anodino y lo indiferente. La obra de Sultan y Mandel huye de la modulación de las estructuras y arquitecturas urbanas de Dan Graham mostradas en sus *Homes For America*. Desde estas premisas, las obras de Sultan y Mandel se presentan como una suerte de documentos encontrados de indiscifrable discernimiento, como una excepción, en relación a todos los casos anteriormente descritos (Monteiro Schenkel, 2013, p. 335). Se fundamentan en el extrañamiento de las formas que representan, tanto las acciones de las personas que las ejecutan en el momento mismo de su desarrollo, como en los objetos de laboratorio que aparecen. El concepto de extrañamiento llevado al límite se sitúa en esta dialéctica del panorama detectivesco, tan de moda en las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Las escenas de crímenes, archivos policiales, asesinatos, víctimas, sangre, datos encriptados o causas desconocidas, son las motivaciones de este tipo de imaginario (Biber, 2011, p. 577). La estética de vestigios encontrados puede rastrearse en la obra de Benjamin, “al establecer una asociación entre el paradigma detectivesco y el del nuevo espectador de la

realidad, que reconstruye alegóricamente el relato de los hechos” (Benjamin, 2001, p. 57).

Un ejemplo concreto de este tipo de representaciones sucede con dos de las escenas de la serie *Evidence* de Sultan y Mandel. A la izquierda, se observa un mecanismo de arrastre o cabestrantes, similar a los utilizados por los cuerpos de bomberos. Su parcialidad y descontextualización nos impide ver qué acción se realiza con él.



F2. Larry Sultan y Mike Mandel. *Evidence*, 1977.
Disponible en: <http://larrysultan.com/gallery/evidence/>

En la imagen derecha, nos encontramos con una escena que representa la realización de una proyección radiológica del casco de un caballo. Concretamente es “una proyección palmaroproximal-palmarodistal a 45° del hueso sesamoideo distal impar.”² A pesar de la descripción científica de la imagen, la fragmentación de la misma impide averiguar el resto de información que debería ofrecer la escena, como es la situación, el ejemplar, el entorno o la acción de una forma más documental. A partir del señalamiento anterior en las dos imágenes, la característica común se sitúa en la falta de discernimiento y en la descontextualización de los elementos formales que aparecen en ella, así como en la parcialidad manifiesta de las instantáneas. Las imágenes de Sultan y Mandel responden a ese pesado carácter anónimo y atemorizante, en muchos casos,

² Fuente: Facultad de Veterinaria. Departamento de patología animal. Universidad de Zaragoza.

traído por el sesgo informacional y descontextualizador que presentan (Monteiro Schenkel, 2013, p. 335).

Las fotografías seleccionadas presentan vestigios de presencia humana en los escenarios fragmentados en los que sólo vemos un lapso de una escena clave para algunos tipos de informes o procesos al que acceder sin ninguna referencia orientativa a nuestra lectura (2013, p. 336)

La fragmentación, sumada a la descontextualización, hacen que estas imágenes pierdan su función instrumental, es decir, abandonan su condición de documento, para pasar a relacionarse directamente con lo artístico. Por su parte, Wollen sugiere que este tipo de prácticas, en esta estética, se sitúa en el epicentro del arte conceptual:

Esta estetización del documento neutro tiene sus raíces en el arte conceptual desarrollado a su vez a partir del minimalismo. El conceptualismo pone el documento en el centro de la práctica artística contemporánea, desplazando al dibujo y a la pintura de su pedestal (Wollen, 2000, p. 22).

3. Conclusiones

Los distintos tratamientos del documento por el arte conceptual sitúan, de este modo, en primer plano a la fotografía como miembro de pleno derecho en las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX. El arte conceptual desempeñó un papel importante en la evolución de los términos y las condiciones mediante los que la fotografía artística se definía a sí misma y en su relación con las otras artes, como señala Wall (2003) que, en su transformación, se convirtió en una forma moderna institucionalizada que evoluciona explícitamente en una dinámica de autocrítica. En este proceso, y a través de su integración en discursos artísticos, como en el caso de la apropiación y estetización que se hace de ella, la fotografía comienza a desarrollarse más allá de su función referencial-real, hacia una salida en la ficción como la presentada por Sultan y Mandel. Los nuevos significados adoptados por el medio se adaptan en forma de extrañamiento como en el caso descrito, de *Imágenes encontradas*. Esta colección de fotografías presentadas por Sultan y Mandel se muestran como una excepción y una extraña variedad de visiones cuyo origen, como señala Del Río (2008), resultan tan indescifrable como inquietante. Las imágenes se tornan ajenas a lo cotidiano y

fundamentadas en este caso en el extrañamiento provocado por los objetos científicos o los lugares investigados, así como las acciones de las personas que las fotos registran en el momento en que éstas se producen.

El planteamiento del proyecto de Sultan y Mandel enlaza con algunos de los caminos explorados por los territorios del arte en la segunda mitad del s. XX, como el paradigma detectivesco o las escenas de los crímenes, señaladas por Jeff Wall en su apreciación del fotoperiodismo como antesala de lo artístico en los sesenta y que traen al frente unas narrativas basadas en una estética emanada del encriptamiento de datos. La fragmentación de las escenas con un sesgo en el material presentado que, a su vez, ahondan en el principio inquietante de las imágenes, precisamente, por el desconocimiento de las causas que las motivaron. Las imágenes archivo, desligadas de su contexto original, pierden esa capacidad de ser comprendidas de forma instrumental, abandonan su función de documento, para pasar a relacionarse con el imaginario del arte.

Por tanto, a través de los ejemplos señalados, los proyectos artísticos en los años sesenta y setenta en forma de fotografía se presentan como la posibilidad de ser incorporados a lo artístico desde su condición de nueva imagen con el característico sesgo banal. De hecho, los discursos traspasan la problemática de la cognición, para postular derivas representacionales principalmente en dos campos; en primer lugar, en el de la política y, en segundo lugar, en el de la estetización del documento.

La obra de Ruscha, de Graham o Frank exploran esos otros caminos de lo fotográfico inaugurando así un nuevo territorio de la dimensión discursiva de la fotografía desde el amateurismo que los caracteriza. La sombra del reduccionismo, en forma de amateurismo estaba presente de un modo u otro en la experimentación con lo “anestético”, con la apariencia de “no-arte” o la pérdida de lo visual como explica Wall (2003: p. 238).

Esta nueva forma de mirar, asentada no en lo insólito, sino en la banalidad y lo anodino, reflejan la preocupación por romper los moldes de un tipo de representación atrapada en la documentalidad de su propio género. A través de estas fotografías donde las imágenes no persiguen una simple documentación sino, más bien, pretenden fraccionar, inquietar, preguntar y cuestionar, así como relacionarse con aspectos concretos de la cultura, a través de la problemática de

lo mostrado, consiguen reactivar la imagen a partir de una revolución en el visor –o la visión–, esta vez, centrada en la estética de lo cotidiano. Desde esta nueva formulación, la fotografía fuerza la mirada del espectador en la convencionalidad de lo representado, y surgen en ello como emblemas fundacionales de una nueva forma de hacer alejada de la actitud conservadora asumida por la fotografía desde sus inicios. Es a partir de este entendimiento de lo fotográfico, en su realineamiento semántico de las imágenes hacia lo social (Del Río García, 2008: p. 26), donde la fotografía se incorpora a los territorios de lo artístico en los cauces del arte contemporáneo. Dicho imaginario de la década de los sesenta y setenta trasciende de su estética de documento, a través de las estrategias de camuflaje acogidas en el arte de concepto, un tipo de imagen artística tangencial a la cultura de masas, reintegrando la propia representación, el tema y la narración. Una nueva dialéctica que trata de sostenerse simultáneamente en el carácter documental de la imagen foto, su vínculo mítico con una realidad acontecida, así como también la fuga de las imágenes hacia una ficción. En el arte de los años sesenta y setenta se constatan una reintegración de los discursos artísticos de fotografías científicas o descriptivas que liberan nuevos significados y se adaptan a una forma de extrañamiento, como sucede con el caso de las imágenes encontradas de Larry Sultan y Mike Mandel arrojando nuevas lecturas sobre lo icónico en los albores de la postmodernidad.

Referencias bibliográficas

- Arnheim, R. (1980). *Arte y entropía*. Madrid. Ed. Alianza Forma.
- Augé, M. (2000). *Los “No lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona. Ed. Gedisa.
- Benjamin, W. (2001). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid. Ed. Taurus.
- Biber, K. (2011). Evidence from the Archive: Implementing the Court Information Act. *NSW. Sidney Law*. 33:575.
- Buchloh, B. H.D. (2004). El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones. En. *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del s. XX*. Madrid. Ed. Akal.
- Cameron, D. (1990). Love in Ruins. En. *Ed. Ruscha: Paintings*. Ed. Rotterdam: Museo Boymans Van-Beuningen.
- Coplans, J. (1965). Entrevista con Edward Ruscha. *Artforum*, febrero.

- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid. Ed. Akal.
- Danto, A. C. (2002). Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo. En. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Del Río García, V. (2008). *Fotografía Objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca.
- Díez Cabrera, E. (2005). Edward Ruscha: Artista universal en los ángeles. *Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de La Rioja. dialnet.unirioja.es
- Fernández, H. (1999). *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*, Madrid. MNCARS/Aldeasa.
- Graham, D. (1967). *The Book as Object. Arts, 1965-1969*. Ed. CGAC.
- Hulten, P. (1990). Writing on a Picture. En. *Ed. Ruscha: Paintings*. Los Ángeles. Ed. Rotterdam: Museo Boymans Van-Beuningen.
- Jean, M. (2008). Tractatus Logico-Catalogicus: Ed. Ruscha. En. *La boîte verte*. nº 28 noviembre.
- Monteiro-Schenkel, C. (2013). Entre arquivos e museus: o deslocamento de imagens em trabalhos de arte contemporânea. *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-G O: UFG, FAV*.
- Mandel, M; Sultan, L. (2006). Berlin Bienale für Zeitgenössische Kunst/4th. *Berlin Biennial for Contemporary Art Catálogo*, Berlín. Ed. Hatje Cantz.
- Martín, R. (2014). En términos pictóricos: un recorrido por los paisajes y figuras de la cotidianeidad. En. *Catálogo de Víctor Ligorred. Figuras y paisajes contemporáneos*. Zaragoza. Ed. Diputación Provincial de Zaragoza (DPZ).
- Marchán, S. (2002). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid. Ed. Akal.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid. Ed. Akal.
- Lloid, J. (1998). Ed. Ruscha, Flanéur. En *Ed. Ruscha: Recent Works on Paper*. Catálogo de la exposición celebrada en la Karsten Schubert Gallery (Londres), 29 de junio al 13 de agosto de 1988. Londres. Ed. Karsten Schubert Ltd.
- Liotard, J. F. (2006). *La condición posmoderna*. Madrid. Cátedra.
- Owens, C. (1992). Photography en abyme. En *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. California. Ed. University of California Press.
- Padilla, A. J. (2014). La virtualidad como elemento disolutivo del objeto artístico en el arte contemporáneo. *Obra Digital. Revista de Comunicación*. UVIC Universitat Central de Catalunya. Nº 6 Febrero.
- Silbertein, L. J. (2000). *Mapping Jewish Identities*. Nueva York. Ed. New York University Press.
- Szarkowski, J. (2010). *El ojo del fotógrafo*. Madrid. La Fábrica Editorial.

- Wall, J. (2003). Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En. Picazo, G. Ribalta J. *Indiferencia y singularidad*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Wollen, P. (2000). Vectores de melancolía. *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, nº5.